

Universidade Federal do Rio de Janeiro



Centro de Letras e Artes

Faculdade de Letras

A TEORIA DOS AFETOS: DA ÓPERA AO SAMBA

AUTOR: HEGLAN PEREIRA MOURA

Monografia de conclusão de curso

Maio/ 2021

A TEORIA DOS AFETOS: DA ÓPERA AO SAMBA

Monografia de final do curso apresentada no
Curso de Licenciatura em Letras/Italiano da
UFRJ

Orientador(a): **Andrea Giuseppe Lombardi**

Titulação: Doutor em Letras

Rio de Janeiro

2021

A TEORIA DOS AFETOS DA ÓPERA AO SAMBA

Monografia de final do curso apresentada no
Curso de Licenciatura em Portugues/italiano
da UFRJ como requisito para obtenção do
grau de LICENCIADO em Letras.

Aprovada em 04 de Junho de

BANCA EXAMINADORA

*Dedico este trabalho aos meus pais e amigos
que me apoiaram de alguma forma, em
alguma etapa da minha vida.*

*Agradeço ao meu orientador Andrea Lombardi
pela acolhida paternal e orientação, a
estimada professora Veruschka Mainhard pela
amável orientação musical e a todos os que
me ajudaram na elaboração deste trabalho.*

Resumo

Nesta tese de conclusão de curso e esboço de pesquisa, procurei expor questões que venho pesquisando desde 2018 junto à Faculdade de Letras da UFRJ e ao Professor Andrea Lombardi, que é músico e professor de literatura italiana na mesma de letras da Universidade do Rio de Janeiro. A paixão que me move é um dos motes de início da pesquisa: a música antiga e a palavra. Este amor em harmonia me persegue e eu o persigo desde a minha infância. Neste *gap*, o pesquisador que procura sempre extrair mais informações coletando dados, também se conhece em sua própria pesquisa de vida. Embora tenha trabalhado com pesquisa em sala de aula na junção de música e literatura desde 2017, me considero ainda incipiente no assunto por introduzir. Entretanto, há muito para se extrair da música e da literatura. A pesquisa em música e literatura é contínua e ao mesmo tempo regressiva. Ambas as artes, as duas, música e literatura são observadas como um combustível artístico ou um alimento transformador. A arte transforma, representa o passado *in continuum* e traz ao homem cura na caminhada árdua. Música é bálsamo de vida para a alma.

O mito de Orfeu, marco na tradição da música antiga, figura que nos abre um discurso pelas suas inovações harmônicas ligadas à palavra e o seu enorme poder de transformação no decorrer do tempo, é o sujeito desse trabalho de conclusão de curso. Foi nas aulas de literatura Italiana, eu comentei sobre ser cantor lírico e gostar muito de música antiga. O tema escolhido foi sugerido em 2018 nas aulas de literatura italiana, desde então, trabalho em pesquisa em cima do tema de Orfeu. Assim, o melodrama de Monteverdi me foi apresentado e as ressignificações do mito até hoje estão na minha vida. Hoje a figura do músico favelado é algo que permeia a minha vida em um sentido análogo. Pois a figura de Poeta músico ainda existe hoje, não nos prados do Pídon e do Helicon, mas nas favelas do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: música, literatura, afetos, harmonia, Monteverdi

Sumário

Introdução.....	9
1. O mito de Orfeu: contexto histórico e teóricos.....	11
2. As transformações do mito.....	13
3. Platão: o ditador e precursor da retórica musical.....	18
4. Aristóteles: as bem aventuranças musicais.....	19
5. Os Modos Gregos e a divisão sensorial.....	21
6. A Teoria dos Afetos.....	23
7. “A Felicidade”: O tema do Orfeu Negro.....	28
8. Objetivo da Pesquisa.....	30
 Parte autobiográfica.....	 31
Referências Bibliográficas.....	32
Discografia e Videografia.....	33

Introdução

Aqui, neste escrito de conclusão de curso, exponho questões acerca do mito de Orfeu que contém em si o que podemos chamar de um trabalho no cerne da magia da Poiesis: o fluir que está para música e literatura. O mito que se desenvolve musicalmente na Itália está diretamente ligado à retórica musical e ao uso da Teoria Grega dos Afetos na harmonia musical. O primeiro compositor a “musicar” o mito de Orfeu foi o compositor Claudio Monteverdi, que utilizou-se da palavra junto a função sensitiva da harmonia exposta pelos gregos para dar vida a poesia. Hoje, a tradição da música Ocidental, de certa forma retoma os conceitos sem saber, mas não os aprofunda. E hoje a nossa música carrega ainda essa “teoria dos afetos”, como um alicerce na *world music*. Para além do sujeito Orfeu, o poder da música negra simbolicamente representado, a música carregada de sentimentos, no sentido mais metafórico dado aos afetos harmoniosos, as questões ligadas ao batuque figura de um Orfeu que se derrama em sentimentos e utiliza de um certo poder sobre a música. Para além das questões aqui expostas, segue também o relato de uma vida musical, em sentido laboratorial, desde as influências fagocitadas na infância, até o trabalho realizado hodiernamente com o ensino de música e literatura para jovens e 60+ no uso das questões sensoriais, a mesma que os gregos teorizaram.

Os modos gregos são utilizados na Ópera italiana *L'Orfeu* como forma de dar intenção às palavras utilizadas no libreto de Alessandro Striggio. Com magnífica inovação musical, a Ópera de Claudio Monteverdi atravessa gerações carregando essa magia junto a ressignificação de um novo sujeito pelas “transformações do mito” (GROUT, PALISCA, 2006). A literatura do Séc. V a.C. já apresentava a figura mitológica de Orfeu¹, filho de Eagro, rei da Trácia (alguns escritos dizem que é filho de Apolo), e da musa Calíope como um ser que era capaz de encantar a natureza com a música. Orfeu é músico-cantor, tocador de uma lira mágica presenteada pelos Deuses da antiguidade clássica (GRIMAL, 1951). O sujeito mitológico oriundo da literatura grega, Orfeu, com os seus acordes, é capaz de subverter o **agora**. No Dicionário da mitologia grega de Pierre Grimal, Orfeu é retratado como um

¹ Grimal, Pierre (1951). *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*; Portugal, Lisboa, Difel - Difusão Editorial. Platão compara o discurso de Protágoras à voz encantadora de Orfeu. E diz que Orfeu foi um célebre aedo da época pré-homérica. Diz também que encantava a todos enquanto tocava a sua lira com tanta perfeição que até as feras amansava. A Orfeu é atribuída a invenção da lira e dos ritos mágicos de adivinhação.

dominador do instrumento chamado lira, cantor de melodias tão suaves que “até as feras o seguiam, as árvores e as plantas se inclinavam em sua direção (...) os homens mais rudes se acalmavam” (GRIMAL, 2005, pág. 340). Quando Orfeu toca seus acordes, os homens, os animais, as pedras, as árvores e até mesmo as tempestades se calam para ouvir a sua doce lira. Qual é o efeito que Orfeu utiliza com sua lira mágica? O que traz o encantamento em quem escuta seus acordes harmônicos? Orfeu supera a harmonia do canto das sereias com sua música. Estes poderes mágicos de “sedução” (podemos dizer de subversão do *kairòs*) pela música podem estar ligados à uma divisão, ou uma cisão harmônica, que a literatura de Orfeu nos mostra metaforicamente pela Catábase de Orfeu e na harmonia grega. Nesta divisão catabática, o seu principal artifício é a sua resignificação e a música que subverte.

Aspectos Históricos e Teóricos



Tiziano, "Orfeo ed euridice" (1508). Óleo sobre tela

Na pintura de “Orfeo ed Euridice” encontramos uma forma de expor a divisão catabática que o mito carrega. A composição é uma pintura a óleo sobre madeira (39x53cm) de Tiziano (1508). O estilo do quadro é completamente diferente do que poderíamos pensar sobre estética renascentista, que faz retornos à antiguidade clássica, porque os trajés e a ambientação do quadro é diferente da retratada nos retornos à arte clássica. Contudo, em uma tenebrosa paisagem pastoral, o mito de Orfeu é narrado em duas fases: em primeiro plano, à esquerda, a morte de Eurídice, mordida pelo o que poderia ser tudo, menos uma cobra. A criatura ao lado esquerdo, que morde euridice, tem um bico de pássaro, um corpo desuniforme e não se parece com uma cobra, mas um monstro chamado Basilisco. A paisagem é de um dia claro e árvores que mostram, mais atrás, um bosque encantador. Enquanto, do outro lado, à direita, Orfeu sai do Mundo Inferior com sua esposa, voltando-se para ela, sem cumprir o trato feito com Hades. Observamos um pastor de trajés da época da renascença italiana e, se observarmos mais atentamente, a paisagem é de fogo, fumaça e aridez. O movimento contrário do quadro nos mostra a virada de Orfeu que tende a perdê-la para sempre. Mais atentamente, observamos uma possível ressignificação do mito pelo o vestuário de Orfeu,

retratado na pintura com um vestuário renascentista. Atentos, observamos que a figura utiliza trajes renascentistas, uma interessante ressignificação do mito pela pintura de Tiziano. Prosseguindo, então, também percebemos mais atentamente que o pintor também adapta as cenas da mitologia no quadro e faz uma relação com a ambientação e os sentimentos dos personagens: à esquerda o clima é calmo e tranquilo, enquanto à direita tudo parece ser consumido pela fúria das chamas do submundo.

Claudio Monteverdi (1567-1643) traz, em incrível recriação do mito grego popular de Orfeu, uma nova forma de musicalidade para época com os "princípios neoclássicos". Na mesma peça, obedecendo as unidades dramáticas de Aristóteles e Platão, Monteverdi resgatou as ideias da tradição clássica que constrói a música baseada nos afetos determinados pelos gregos e com isso como forma de cura pela harmonia e pela retórica musical. Monteverdi se mostra como um dos melhores compositores da renascença italiana quando retoma os modos gregos inovando em alterações e mudanças tonais jamais sentidas no campo modal grego (GROUT, PALISCA, 2006, pág. 297). Assim, o compositor Claudio Monteverdi criou a ópera *L'Orfeo* dando início ao que poderíamos chamar de um neobarroco operístico. Não despretensiosamente, ele faz um resgate do mito coroando com os estudos de harmonia, a história de um Deus da música, um Deus da remota antiguidade clássica que é capaz de calar a natureza pela música. A ópera de Monteverdi não é a primeira ópera italiana de fato, apesar de seu sucesso. A primeira ópera é *Dafne* de Giacomo Peri. No entanto, a ópera baseada no mito grego de Orfeu é quem carrega a magia das poesias de origens “órficas gregas” de forma magnífica expondo algo novo para a época, em uma metafísica de mudanças tonais harmônicas jamais sentidas.

Foi com o gênero musical inovativo na ópera que Monteverdi foi o primeiro grande compositor a se distinguir com tais especificidades harmônicas, fazendo uma musicalidade absolutamente diferente de qualquer produção musical da época, e ainda hoje dentre todas as obras e compositores, a “tão mais imortalizada” é “*L'Orfeo*” (GROUT, PALISCA, 2006, pág. 316). A obra, segundo alguns autores encomendada por Francesco Gonzaga, o herdeiro de Mântua, teria sido produzida às pressas em 1607. Ela foi criada, segundo Grout e Palisca, seguindo a mesma intenção poética de *L'Euridice* em relação ao tema do discurso e a mistura de intenções musicais. Monteverdi trouxe a sua inovação na arte compor óperas e madrigais consciente das resoluções expressivas e sobretudo no aspecto harmônico das relações de intensos jogos dramáticos que obtinham enorme congruência na junção palavra e música (GROUT, PALISCA, 2006, pág. 316). Essa relação de harmonia e música vem de estudos de tratados antigos e uma revisão da tradição clássica que perpassa a mera intenção de “retórica

musical”. Monteverdi foi seguidor de Jacopo Peri, o primeiro compositor de ópera italiana, no uso das monodias. Seu prólogo, como o de Peri, tem uma abertura em *árias* estróficas com *ritornellos*. Monteverdi escreveu cada estrofe, modalizando a melodia e a duração das harmonias para trazer à luz mais sobre a acentuação e significado do texto, um procedimento chamado, segundo alguns autores, de variação estrofe. (GROUT, PALISCA, 2006, pág. 317). O recitativo de Monteverdi é incomum frente a seu antecessor Peri, passando de grande narrativa para expressão musical. Ademais, ressaltam alguns autores, Monteverdi também incluiu muitos duetos, danças e madrigais, dentre outros estilos, proporcionando assim uma variedade de estilos contrastantes para refletir os humores no “*dramma in musica*”. Os *ritornellos* e refrões bem pensados ajudavam na organização das cenas em esquemas de formalidades.

As transformações do mito

O mito nos conta que, no dia do casamento com Eurídice, Orfeu teve um enorme desprazer. Sua prometida morre ao fugir dos assédios de Aristeu, Deus da apicultura. O único jeito de resgatar Eurídice é descer ao submundo e tentar trazer de volta aquilo de mais preciso que ele perdeu. Chegando nos Confins do inferno, Orfeu se depara com Hades e sua esposa. A esposa de Hades fica extremamente tocada pela harmonia de Orfeu. Graças ao som harmônico de sua lira, consegue que Hades, deus do submundo, deixe Eurídice sair do inferno com a condição de não olhar para trás até o momento em que transpusesse os confins do submundo. No entanto, Orfeu não resiste até o final. Em um movimento intempestivo, olha para ver se Eurídice estava atrás, o véu que cobre eurídice cai e, assim, perde para sempre sua amada Eurídice. Orfeu não conseguiu recuperar o que mais amava. Na ânsia de rever a sua prometida, Orfeu infringiu a proibição dada e, dessa vez, Eurídice não pode mais voltar à vida. Orfeu desceu aos infernos e o rei do submundo, inclinado aos seus pedidos, aceita o seu pedido de resgate com uma condição. Seguir sua direção, sempre avante, até o fim, sem olhar pra trás. Orfeu não olha para trás em seu movimento catabático de descida na busca por sua amada. Ao chegar aos confins do submundo Hades liberta a vida de Eurídice, mas a única condição é não olhar para trás. A condição da retomada da vida de Eurídice foi vencida pela música de Orfeu, mas ele, o poeta cantador, não consegue cumprir a condição de um Deus. Supostamente oprimido pelo medo de perder Eurídice, Orfeu olha para trás. Orfeu desce ao submundo tocando a sua música tentando resgatar seu bem mais precioso, mas após perder

seu amor nunca mais se ouve a sua música. No instante final da saída do Hades, o véu da esperança que cobria Eurídice cai. Eurídice morre definitivamente retornando ao submundo.

A figura de Orfeu é revisitada hodiernamente e é composta de diversas ressignificações, passando por diversas transformações. Seguindo esse caminho, alguns autores italianos, alguns escritores e poetas brasileiros são importantes pois revisitam o mito e expõem sempre um novo sujeito. São obras literárias que sem dúvidas falam das metamorfoses de Orfeu. Por exemplo, nas genealogias de Giovanni Boccaccio, nas traduções das *metamorfoses* de Ovídio nós observamos esse efeito metamorfose de Orfeu na literatura. As transformações são como fonte essencial de conhecimento mitológico para gerações de autores, pintores contemporâneos, compositores musicais e no papel de Orfeu na filosofia musical se faz sem dúvidas importante, por exemplo, sua presença na Fábula de Orfeo, por Angelo Poliziano e na Ópera de Monteverdi como ponto partida. Os autores que tomam o tema de orfeu acreditavam que as ressignificações comporiam a *AffektenLehre*² que o mito carrega, uma questão ligada à retórica musical. Assim, a “literatura como cura”, “a retórica musical” vista por Aristóteles e Platão é percebida de forma análoga como a cura observada no Proêmio de Boccaccio³ (LOMBARDI, 2012) e, não tão menos importante, a citação de “cura pela palavra” é utilizada nos seminários de psicanálise de Jacques Lacan.

Durante o período Renascentista houveram os retornos científicos à cultura grega e a disseminação dos conhecimentos ali desenvolvidos para que houvesse um novo ar na cultura local. Na Itália renascentista, as práticas musicais, mais especificamente no século XVI, passaram a ter uma preocupação em como representar o texto acima da música. Isto foi chamado de música *reservata*, onde o andamento e a harmonia musical deveriam ajudar no entendimento do conteúdo do texto.

No romper da renascença com o nascimento do Barroco, foi possível observar uma evolução da Música *Reservata*. Os dois períodos desenvolveram o mesmo princípio mas a diferença fundamental entre eles está no método de aplicação, pois na Renascença “a harmonia é mestre da palavra” e no Barroco “a palavra é mestre da harmonia” como nos diz Monteverdi no Madrigal II⁴. Sobre estas estas questões, utilizando-se de forma tênue da psicanálise, de aspectos da música, da abordagem da força da literatura, enfim, de toda forma

² Em Claude V. Palisca, *Baroque Music* (3ª edição), Prentice Hall History of Music Series, Englewood Cliffs, N. J. (1991), ISBN 013-058496-7

³ LOMBARDI, Andrea. Il *diavolo in corpo*: una lettura del Decameron di Giovanni Boccaccio. Alea [online]. 2012, vol.14, n.2, pp.180-200. ISSN 1517-106X.

⁴ O Barroco possuía afetos extremos saindo de uma violenta dor para um trabalho exuberante. É fácil perceber que a representação dos afetos evidencia um vocabulário mais rico do que aquele outrora feito na música *reservata*.

de arte que leva o Ser à catarsis, este trabalho de pesquisa está diretamente ligado às relações entre de psique e arte, sentimento e música, abstração do ser transmitida pela harmonia musical escrava da poética. Música é bálsamo para alma, no sentido literal.

A entoação musical em qualquer trecho cantado, desde a época de Giovanni da Palestrina, carrega um sentimento ao ser reproduzido, uma mensagem a ser transmitida relacionada à uma grande particularidade do âmag de nosso ser, mas a harmonia dá a voz uma especificidade e traz uma cura. A reprodução oral carrega uma intenção que nos afeta. Se deixarmos-nos levar pela interpretação de quem reproduz, estaríamos, então, analisando (ou apreciando) a música, o texto, *L'Aria anticha*, a Ópera a partir de uma perspectiva já criada ou estaríamos dando vida à palavra? A interpretação em suas diferentes vias é íntima de cada um. No entanto, em suas diversas variações e estilos, o efeito da música em nós em seus transpasses pode ser observado como uma forma de cura. Assim também a psicanálise utiliza a expressão “cura pela Palavra” como um termo utilizado nos transpasses dos jovens das novelas de Boccaccio (LOMBARDI, 2012).

Sabe-se que a teoria ou doutrina dos afetos teve seu maior desenvolvimento no período Barroco por volta do século XVII, com a retomada da antiga analogia entre música e retórica (disciplina que tem por objetivo estudar a produção e análise do discurso) para dar força ao texto, uma força expressiva no discurso. A inovação do recitativo deu aos teóricos uma ampla ocasião para observar o paralelismo entre a música e o discurso (BUKOFZER, 1947, p. 388). Os músicos do Período Barroco buscavam novas tendências de expressão musical e, sobretudo nesse período apareceu uma de suas principais características, a busca por uma forma de linguagem musical que servisse ao texto de maneira que os sons me pudessem exprimir de fato os sentimentos, como amor, ódio, felicidade etc.

Do mais antigo, para o mais aparentemente atual, temos as representações brasileiras do mito de Orfeu em outros olhares e ressignificações, assim como vemos as representações do Mito por Vinicius de Moraes em escrito teatral e no Filme de Albert Camus. Ambos o sujeito Orfeu é a figura central. Na peça de Vinicius, de modo similar, Orfeu se comunica com a natureza através da música que sai de seu violão mágico, como se pode verificar na seguinte passagem:

*(...) uma série de acordes e glissandos à medida que se aproxima da amurada.
Vindas ninguém sabe de onde, entram voando pombas brancas que logo se perdem na noite.
Próximo, uivam cães longamente. Um gato que surge vem esfregar-se nas pernas do músico.
Vozes de animais e trepidações de folhas, como ao vento, vencem por momento a melodia em*

pianíssimo que brota do violão mágico. Orfeu escuta, estático. Depois recomeça a tocar enquanto, por sua vez, cessam os sons da natureza

(MORAES, 1956, p. 19).

A presença sonora do bater de asas de pombas brancas, dos uivos de cães, do roçar de um gato carinhoso e a trepidação de folhas ao vento, em uma evidente conversação com o som instrumental, conferem a Orfeu um poder excepcional, já que ele alcança níveis profundos de comunicação, ou subversão do *logos*. A música pelo protagonista propagada também influencia os habitantes do morro, garantindo a tranquilidade local. Isso fica evidente no terceiro ato do teatro, quando, diante do delírio de Orfeu e de sua recusa em tocar novamente, os moradores afirmam que a paz deixa de existir. A música de Orfeu subverte o tempo.

Além das questões “atemporais” e harmonicas relacionadas à figura do sujeito-deus, observamos uma certa execração à cultura africana e a europeização do negro - isto no teatro de Moraes e no filme de Camus. Ao favorecer os aspectos aparentes da cultura ocidental, o compositor e o diretor seguem uma tendência da época que causa prejuízos à cultura africana. Moraes traz o problema de um olhar ocidental, que sob o governar de um Estado Novo no sentido de “civilizar” a cultura popular brasileira, naquele tempo, exporia no sentido da palavra “negro” um peso maledicente. Camus expõe Orfeo como o negro malandro e galanteador. A construção de um sujeito é europeizada e, nesse sentido, vincula-se à ideologia de embranquecimento das manifestações artísticas brasileiras na época. Estes dois aspectos antropológicos são analisados no artigo “A lira e os infernos da exclusão – Orfeu no Brasil”, de Victor Hugo Adler (UERJ), disponível na Internet. Em seu interessante artigo o pesquisador destaca:

A dicotomia observada, na peça de Vinicius de Moraes, entre os sons desagregadores, agressivos e primitivos da música mais próxima da origem africana e a harmonia e suavidade da música europeia apresenta afinidades com perspectivas bastante influentes na sua geração.

PEREIRA, 2004.

Ao privilegiar estes aspectos da cultura ocidental, em detrimento da africana, o compositor segue uma tendência, em que sob o governar de um Estado Novo, era o de “civilizar” a cultura popular brasileira. A construção de um sujeito quase herói negro europeizado, nesse sentido, vincula-se a ideologia de embranquecimento das manifestações artísticas brasileiras. A figura de Orfeu toma no Brasil uma conotação ruim. Observamos também peça de Moraes, que pretende homenagear a raça negra, o constatar de vezes em que a palavra “negro” é adjetivada ganhando conotação negativa, por exemplo: “negro mundo” (MORAES, 1956, pág. 22), “negra inveja” (MORAES, 1956, pág. 38) ou “o negro mel do crime” (MORAES, 1956, pág. 39). Se faz necessário um estudo mais aprofundado de relações semânticas expostas na obra de Moraes.

Jobim e Vinícius colaboraram em várias canções para peça encenada em 1956, mas inegavelmente o “Orfeu da Conceição” é uma figura ressignificada e estereotipada. Ruy Castro comenta que a dupla escreveu três músicas, a maioria por telefone, pensando na figura do músico favelado. Agostinho dos Santos canta “A felicidade” no início do filme, na abertura do filme, acompanhada por Roberto Menescal ao violão. O filme ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1959 e o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro de 1960, atraindo a atenção mundial de diversos compositores. Jobim, Moraes e o movimento da bossa nova foram de grande valia neste sentido. Em relação a composição da música tema, existe uma versão italiana, com letra de Mario Panzeri, é intitulada “Felicità”. Vinícius de Moraes, Cacá Diegues e Albert Camus remontam o cenário grego de forma paradoxal na favela carioca, em um feriado de carnaval, a história de amor de final trágico entre Orfeu e Eurídice.

No Filme “Orfeu da Conceição” de Cacá Diegues, a mimetização das artes clássicas aparece e reaparece a cada cena e a ressignificação do mito é negra. A paixão entre Orfeu e Eurídice é constituída na favela e a paixão de Orfeu desperta ciúmes e o desejo de vingança como presente no mito clássico. Pois Mira, a ex-cônjuge de Orfeu, representação das Harpias, induz Aristeu, que é apaixonado por Eurídice, a matá-la. Orfeu sabe da notícia. Fora de si, ensandecido, ele vai procurar sua amada Eurídice descendo um barranco de um morro carioca. É na última terça-feira de Carnaval que Orfeu desce a favela e se direciona até o Clube “Os Maiorais do Inferno” e lá encontra Eurídice já morta. Neste momento, Orfeu volta para a favela em silêncio absoluto e logo é morto por Mira e pelas outras mulheres estimadas por ela. As transformações de Orfeu acontecem desde que o mito ganhou vida na palavra e isto é importante observarmos. Para entender a mensagem, o que nos fala o mito, o (re)entendimento da arte no nosso hoje se faz importante. É necessário um retorno aos clássicos para entender estas ressignificações hodiernas, algo importantíssimo, pois nos abre

sempre um pensamento, uma situação que pode ser vista de uma forma polarizada, porque a literatura grega é a base de tais conceitos. E como é vista essa transformação negra de Orfeu? Tudo isto foi filosoficamente teorizado a fim de trazer alento para os dias monótonos e a melancolia da fugacidade do tempo.

Platão: o ditador e precursor da retórica musical

Uma aula de teoria literária no ano de 2016 foi capaz de abrir o pensamento para algumas boas questões Platônicas. A professora que ministrou o curso dizia “o páthos move Platão”. O filósofo Platão, em seu diálogo na *República*, aborda a música em junção da arte pela literatura, ou seja, a arte de contar em junção com a *mimesis* em suas variações quanto o meio, objeto e maneira sempre levando em consideração a paixão pelo refazer constante em “mímesis platônica”. Essa junção resulta nas desconexões entre literatura, escultura e música - a mesma que está em proximidade à arte da imitação exposta por Aristóteles na *Poética*. Em seu discurso Platão aborda o conceito de *mimesis* e explica que as artes produtivas são divididas em artes divinas e humanas e, além disso, há outro tipo de arte que não produz originais, são cópias. Em xeque com o pensamento Aristotélico, Platão determina que as reproduções pela técnica são a forma pré-existente.

Assim, a fim de abriremos mais questões sobre o sentir catártico do "divino" pela música sensorial, pensamos o conceito Grego de *mimeses*, pela arte da imitação perfeita segundo Platão. Seriam as variações musicais de harmonia, ligadas ao sentimento humano, que determinam as ações, as nossas atitudes? Este é o pensamento da antiguidade clássica. O alicerce da tradição neste sentido vem da rememoração harmônica. A música pode ter efeito curativo e pode, através da palavra, ter a mesma proximidade da qual a psicanálise se baseia como teoria argumentativa. O filósofo foi confrontado com as profundas inovações da prática musical em sua época, inovações que juntas representaram a revolução musical em seu tempo. Platão, o precursor da retórica musical, ancorando-se na mais antiga e sólida tradição musical e poética. Essa posição conservadora não se origina apenas em sua atitude negativa para com a nova música de seu tempo, mas também encontra uma explicação em sua filosofia musical.

Platão é precursor da filosofia da música. Em seu legado de pensador preciso que consiste em acreditar que o cosmos é organizado por relações numéricas iguais às da harmonia musical, a chamada harmonia das esferas⁵ (harmonia pitagórica). Ele antecipa o discurso

⁵ Dante faz alusão em várias ocasiões à harmonia das esferas, em particular no primeiro canto do Paraíso da Divina Comédia, quando se dirige ao Amor que rege as Esferas do Céu, cujo movimento giratório, eternizado pelo desejo acende neles, ele desperta sua atenção (“mi fece atteso”). “Quando la rota, che Tu sempiterni

musical. No diálogo de Platão, ainda na República, a posição do filósofo e a sua relação com a música no entanto é extremamente complexa, pois, por um lado, há uma condenação filosófica da arte na sua totalidade (porque toda arte é uma imitação da realidade na realidade), por sua vez, é um reflexo do mundo das ideias. Ou seja, uma realidade erroneamente deturpada. A arte, portanto, sendo uma imitação de uma imitação, está a dois graus da verdade. Por outro lado, há na harmonia das esferas, o reflexo da perfeição do cosmos em sua totalidade, no entanto não audível ao homem. A música portanto se dá como fonte de prazer e está sujeita a condenação ou pode ser aceita, neste sentido mesmo, com cautela⁶.

Platão propõe ginástica e música, no sentido de exercitar o canto e o som da lira no mesmo sentido que exercitar-se traz a dos males corporais, ou analogamente para a cura da alma. A identificação de compor música com o filosofar é encontrada em muitos dos diálogos de Platão. Por exemplo, no mito das cigarras do Fedro, aparece clara a posição privilegiada da música em relação às outras musas. Nesse mito, a música aparece como dom divino que o homem pode manipular apenas em um determinado nível, contudo. Isto é, quando alcançada a *sophia*.

Aristóteles: as bem aventuranças musicais

Na Jornada de Iniciação Científica da UFRJ obtive um raciocínio para além daquele obtido anteriormente nas outras exposições da Pesquisa “a cura pela palavra”. O professor Marcelo Diniz, banca da apresentação de trabalho, me fez abrir os olhos para uma questão que era guiada por Aristóteles sem um aprofundamento da ideia de música. Aristóteles, apesar de firmar um tratado métrico em A Poética, na Ética à Nicômaco aborda música de uma forma mais determinada as regras do fazer poético a ser comparada ao estereótipo engenhoso do mito:

desiderato, a sé mi fece atteso, con l'armonia che temperi e discerni, parvemi tanto, allor, del cielo acceso de la fiamma del sol, che pioggia o fiume lago non fece mai tanto disteso” (Dante, Paradiso, I, 76-81)

⁶ Para Platão, deve-se acrescentar que a música também pode ser entendida como uma ciência e, como tal, um objeto não mais dos sentidos, mas guiado pela razão. A música, pode ter um diálogo com a filosofia ao ponto de se identificar com ela, de forma mais elevada, neste sentido como a *sophia*.

*"Aristóteles acreditava que Orfeu nunca existiu; mas para todos os outros escritores antigos ele era uma pessoa real, embora vivesse na antiguidade remota. A maioria deles acreditava que ele viveu várias gerações antes de Homero"*⁷

Aristóteles, por outro lado, tinha uma visão mais aberta e inovadora da música, mas traça deveres acerca da música. Ele deu uma justificativa antropológica da arte, uma disciplina que é essencial ao homem, que a justificava, mesmo que vista de forma negativa. Aristóteles retoma o conceito pitagórico de *catarsis*, mas o modifica, observando que o mecanismo de purificação (ou cura que estamos abordando) está para a liberação das paixões imitadas pelo músico na composição, em sentido Aristotélico. Portanto, segundo seu pensamento, não existem harmonias ou músicas que sejam absolutamente prejudiciais. A música é um remédio para a alma, porque é capaz de imitar todas as paixões ou emoções que nos atormentam e das quais somos afetados todos os dias, a música produz uma cura com o seu fazer.

Seguindo a lógica Aristotélica, essa liberação ocorre justamente por poder observar sua imitação pela arte. Aristóteles mostra como Platão confunde a realidade com a imitação da realidade. Embora sejam duas coisas distintas. A imitação da realidade ocorre na arte e não é a realidade em si, mas tem uma função catártica capaz de provocar uma identificação de sentimentos no receptor e logo acaba por curá-lo dos mesmos sentimentos, seria este sentido portanto produz uma espécie de liberação homeopática, fortalecendo um sintoma Freudiano e que logo depois é descarregado. A música tem como objetivo trazer o prazer e representa uma forma de lazer que, no entanto, não está longe de fazer a composição escrita. Como ocupação para momentos de lazer, a música foi considerada por Aristóteles uma disciplina "nobre e liberal". A música é uma imitação da realidade que desperta sentimentos, por isso transforma e educa, pois o artista pode escolher mais apropriadamente a verdade a imitar para "afetar" a alma humana.

Para Aristóteles, a felicidade só se realiza concretamente quando gozamos de alguns bens perfeitos e absolutos que são aqueles que nos parecem bons por natureza e que, por isso, amamos e buscamos já que, por meio deles, podemos ser felizes (ROSSI, 2018, pág. 153-154). Esses bens absolutos bem criteriosos são divididos em três categorias: 1) os bens relativos ao corpo (como a saúde, a força, a energia, a beleza e os prazeres físicos); 2) os bens

⁷ Em *The Pre-Socratic Philosophers*. Basil Blackwell, FREEMAN, Kathleen (1946). Oxford. Tradução acima de Hégla Moura. *"Aristotle believed that Orpheus never existed; but to all other ancient writers he was a real person, although he lived in remote antiquity. Most of them believed that he lived several generations before Homer"*

externos a nós (como a honra, a riqueza, os amigos) 3) os bens relativos à alma (as várias virtudes éticas, de relação e de pensamento).

Todas essas “bem aventuranças” Aristotélicas nos dão contentamento interior, segundo Rosa Dias no Artigo "A música segundo o pensamento de Aristóteles". A gratificação física e o contentamento são necessários para que sejamos felizes, mas os bens da alma nos possibilitam uma satisfação de nível superior à dos outros bens. O mero sentimento de completude. Os bens do corpo e os bens da alma são superiores aos externos porque têm a capacidade de melhorar diretamente às profundezas de nosso ser. Os bens do corpo e os externos são bens "de fortuna", que vem da sorte, pois dependem das vicissitudes da sorte. A realização de uma vida feliz não depende apenas das nossas escolhas virtuosas e dos nossos esforços. É de crucial importância lembrarmos que para a ética aristotélica a felicidade jamais pode ser completa pela busca exclusiva de algum desses tipos de bens absolutos, pois ela é formada por um complexo de fins absolutos e só é alcançada se eles forem perseguidos de modo equilibrado.

Os Modos Gregos e a divisão sensorial

Uma forma de verificar a influência da música grega na música clássica e contemporânea é rever o Conceito dos modos gregos. Há 7 modelos diferentes para representar a escala maior natural os modos Jônico; Dórico; Frígio; Lídio; Mixolídio; Eólio; Lócrio. No entanto, vejamos a exposição de apenas dois modos, a fim de observar a ruptura sensitiva na expressão que os modos carregam, os afetos. Os Modos Gregos são escalas que podem nos ajudar a criar e interpretar melodias e harmonias. Cada modo tem uma sonoridade, um tempero específico, um *Ethos Platônico*. Eles foram desenvolvidos na Grécia antiga, antes de Cristo e sua importância estava relacionada à compreensão das sensações que a música provoca nos ouvintes. Cada modo se moldava segundo as qualidades de um certo caráter.

Pitágoras, seis séculos antes de Cristo, conseguiu sistematizar as estruturas musicais pela matemática, determinando medidas exatas para afinar os instrumentos e organizar as escalas musicais. Alguns teóricos denominam a Grécia antiga mãe da teoria musical. Os modos receberam os nomes de regiões da Grécia e cada região tinha aspecto familiar. Os modos são Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Eólio. Cada uma destas escalas possuía um tempero harmônico que evocava diversas sensações em quem os escutava. Mais tarde, na idade média, a liturgia da igreja católica adaptou estas formas de estruturação musical estabelecendo sete

modos musicais: Jônio, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio e Lócrio. Assim, a música sacra deste período usava modos específicos de acordo com as sensações ou estado mental, que se queria despertar em determinado afeto dentro do culto. Por isso, os modos também são chamados de modos gregorianos (em referência ao Papa Gregório I que os determinou). Isto se vê no chamado canto gregoriano. Na música contemporânea, os Modos Gregos ainda são utilizados com liberdade em várias possibilidades de criação melódica e harmônica para a composição e improvisação.

Todos os modos gregos são derivados de uma mesma escala, conhecida hoje como “Escala Natural”, e que corresponde exatamente à estrutura do primeiro dos modos gregos: o modo Jônio. Ou seja, o Modo Jônio, é exatamente igual à nossa conhecida Escala Maior. Então, o modo Jônio a partir de Dó é formado pelas sete notas naturais. A nota tônica, nesse sentido, estará em cada modo, em uma posição diferente. Ou seja, cada uma das sete notas da escala abre uma chave que se transformará na tônica de um dos modos gregos. O modo Jônio é formado pela mesma estrutura da escala maior natural. Então, qual é a diferença entre eles?

A Escala Maior está contextualizada no que podemos chamar de música Tonal, enquanto o modo Jônio é usado no que chamamos de música modal⁸. A diferença é que na música tonal, desenvolvida a partir do século XVI, existe uma espécie de lógica harmônica onde a harmonia é pensada a partir das progressões entre os acordes que possuem funções já estabelecidas, pois há uma Tônica, uma Dominante e a subdominante. É como se a música fosse construída de engrenagens em que um movimento pode gerar outro movimento consequente. Já em relação a música modal, tipo mais primitivo de música de origem primitiva, a harmonia é pensada de maneira mais livre. Poderíamos dizer que o foco da música modal está nas melodias, nos ritmos e nas intensidades, não em uma harmonia pensada verticalmente. Utilizando a escala que parte de Dó maior como referência, o **modo jônico nada mais é do que a escala maior de Dó**, ou seja:

Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Lá – Si – Dó

Com isso, observamos a sequência já conhecida das escalas naturais:

Tom – Tom – Semitom – Tom – Tom – Tom – Semitom

⁸ A escala era baseada em torno da escala natural relativa em dó (C Maior, a mesma escala tocada em todas as teclas brancas do piano de dó a dó). Essa escala foi chamada de modo hipofrígio na teoria grega, e o modo jônio atual deve ter sido originado a partir de uma variação deste.

Em 1547, Heinrich Glarean publicou o *Dodecachordon*. Essa obra tem como premissa a existência de doze modos diatônicos ao invés de oito. Glarean adicionou o modo *eólio* como o nome do *novo nono modo*: o modo natural relativo. Como a música polifônica substituiu a música monofônica medieval, os *modos populares* adicionados por Glarean tornaram-se alicerce na música. Essa divisão sensitiva entre escala menor e escala maior, criada pela música clássica europeia, nos afeta até hoje.

O modo eólico é a mesma coisa que a escala menor natural corresponde ao sexto grau da escala de Dó, ou seja, iniciando sua sequência pela nota Lá. Assim, sua sequência de intervalos é:

Tom – Semitom – Tom – Tom – Semitom – Tom – Tom

Desse modo, encontramos aqui um novo nome para a escala menor natural, o modo eólico. Assim como a escala maior natural também pode ser denominada como Jônico. Por isso, ao solar um instrumento utilizando o modo eólico, ou a chave eólica, com a sexta menor, você está usando uma relativa menor.

A sequência de notas para esse modo, na escala de Dó, fica no seguinte formato:

Lá – Si – Dó – Ré – Mi – Fá – Sol – Lá

A teoria dos Afetos

A palavra *affectus* (do latim) tem origem em sua origem grega algo que remonta à “*pathos*” que significa estado de espírito humano ou a emoção da alma. Assim como Platão enumera quatro afetos que são prazer, sofrimento, desejo e temor. Aristóteles diferencia onze tipos baseados na mistura de prazer e sofrimento: desejo, ira, temor, coragem, inveja, alegria, amor, ódio, saudade, ciúme e compaixão⁹. A teoria dos afetos é desenvolvida na Antiguidade Clássica e revista na Renascença Italiana, pois para os gregos um determinado modo musical poderia afluir sentimentos que subverteram o comportamento dos homens de diferentes maneiras, podendo a música servir de forma ético-moral. Por exemplo, o modo Dórico poderia ser usado graças a sua serenidade, o Frígio por suas características valentes e

⁹ Esta visão está proposta na obra *Retórica* de Aristóteles. Segundo ele, a música possuía qualidade de transmitir impressões e criar diversos estados de ânimo.

guerreiras e já o modo Lídio era desaconselhável por possuir características afeminadas (GATTI, 1997, pág.16).

Existe uma relação dos modos gregos com o estudo da *Teoria dos Afetos* de Platão. Portanto, há porventura, em paradoxo, um xeque com as questões sensitivas do corpo Negro em relação aos tambores de África. O ritmo (ou a síncope) africano em contraste com a harmonia grega¹⁰. A teoria dos afetos (em alemão *Affektenlehre*) pode ser considerada a primeira forma retórica adotada na história da música que de fato visava comover os afetos do público. Os gregos já tinham a concepção de que a música poderia despertar emoções e é justamente desse conceito que os teóricos e músicos da época se baseavam para aplicá-lo à sua música (nas primeiras obras do Renascimento italiano fala-se de públicos inteiros movidos pela música). As autoridades civis e eclesiásticas, conscientes do forte poder da música sobre a psiquê, utilizaram-na como veículo de suas mensagens.

“(...) quando si pone la Terza maggiore nella parte graue, l’Harmonia si fà allegra; e quando si pone nella parte acuta, si fa mesta.”

ZARLINO, 1558, Parte III.31, pág. 181.

O pensamento de Palisca, traz a ruptura dos modos em duas classes, de acordo com o tipo de terça (maior ou menor). Essa chave foi construída a final partindo das diferenças entre os sistemas modais grego e sistema medieval (PALISCA, 1968b, Pág 11). No entanto, de acordo com Mambella, Zarlino inicia esta ruptura pela escrita e expõe com testemunhos divergentes, bem como a variedade das denominações dos modos para concluir com uma definição que coloca em evidência a própria oitava, a sua divisão e as suas espécies (conforme observados nos capítulos 1 a 9 de Zarlino). Desse modo, o autor faz com que cada modo coincida com uma oitava, que são definidas de acordo com a localização em semitons (revisado nos capítulos 10 a 13). O autor estabelece a distinção entre modos autênticos e os plagais conforme as divisões harmônica (com a quinta na parte mais grave) e aritmética (com a quinta na parte mais aguda). Com isso, Zarlino amplia o sistema vigente para doze modos com a intenção de resolver o problema das composições que terminam sobre o dó e o lá, como Manbella nos reve. A partir de então, o autor define cada um dos doze modos (nos

¹⁰ Para Platão “Porém sem dúvida que és capaz de dizer que a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo” // “λέγειν, ὅτι τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἐστὶν συγκεείμενον, λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ.” (398δ) // (República, 3, 398d).

capítulos 18 a 29) e estabelece a natureza dos modos, os diversos efeitos que eles produzem e a qual gênero de composição eles são adequados. Para o Zarlino, a identificação do modo de uma composição não pode ser feita a partir de sua nota final exclusivamente, mas deve-se considerar sobretudo a quinta nos modos autênticos e a quarta nos modos plagais, bem como a quinta dividida em terça maior e terça menor.

A descrição dos modos exposta no tratado de Zarlino terá uma disposição nova e original a partir de 1571, nas *Dimostrazioni harmoniche*. Neste tratado, na quarta seção podemos ver a dedicação do autor em escrever à sobre a importância expressiva dada à música e à escolha do modo feita com base no ethos, o que, por sua vez, deve possuir conveniência com a natureza das palavras do texto. Nesse sentido, a última parte do tratado também discorre sobre a junção entre a música e palavra (ZARLINO, 1558, I.Pr., p.2) e demonstra também de que forma as harmonias devem se acomodar ao texto (total responsabilidade do compositor), bem como à forma que as palavras devem se acomodar às figuras musicais (responsabilidade do cantor), em um constante processo onde música e palavra se acomodam mutuamente, harmonicamente.

De acordo com Palisca (ZARLINO, 1983, Pág. 19), os capítulos 32 e 33, que tratam exatamente as questões expressivas dos afetos, estão entre os mais comentados de toda a obra, o que é compreensível pelo fato de poucos autores terem se expressado acerca de como dispor o texto em música e de como articular adequadamente as sílabas ao cantar. Recorrendo à autoridade de Platão, Zarlino estabelece que a harmonia e o número, da mesma forma que o modo, os intervalos e os ritmos, devem ser escolhidos de acordo com a poesis e que será usado na música, observando-se as sílabas longas e as curtas. Ao referir-se a essa parte do tratado, ele pondera que a correspondência entre música e palavra se reflete na escolha entre intervalos de acordo com seu caráter afetivo, como no caso da terça maior e da terça menor, que fazem com que uma harmonia seja “alegre” ou “mesta”, respectivamente. Para o autor, essa concepção, somada à preferência do músico pela harmonia perfeita (formada pela terça, quinta e suas replicadas), foi o que levou diversos estudiosos a identificarem Zarlino como o teorizador da tríade perfeita (base da harmonia moderna) e como o primeiro a conceber o dualismo modal que contrapõe as tonalidades maior e menor.

No final do século XV, Marsilio Ficino e Vincenzo Galilei apreciavam mais as formas simples e comunicativas do que a polifonia, uma vez que aquela era mais capaz de mover afetos, despertar ou apaziguar as paixões humanas. O tratado de Zarlino, conhecido ao longo do século XVIII, foi impresso também em Roma em 1650 e traduzido para o alemão em 1662. Entre as classificações e distinções dos afetos humanos compiladas no século XVII,

vale mencionar a de Descartes que, no tratado *Les passions de l'âme de 1649*, ele distinguiu seis considerados principais, como estado de maravilha, amor, ódio, desejo, alegria e tristeza. Monteverdi defende o que chamamos de “A segunda prática” no Prólogo do quinto livro. E diz que essas permissões de harmonia tem um efeito específico, e devem ser observadas como uma nova forma de compor, diferente da concepção musical de Gioseffo Zarlino. Com isso, no terceiro livro dos madrigais, Monteverdi intensifica e torna as imagens propostas pela poética ou pelo texto mais pungentes com as dissonâncias. E o curioso é que mesmo com todas as inovações, também no campo modal grego, sobre as dissonâncias e as terças e sextas dando suporte para a ideia tonal, no que seria mais uma simplificação do sistema também bem simples, o dos gregos, nos termos de exemplificações da lógica modal grega, é que supostamente teria corroborado com a concomitância de novas linguagens musicais para estas novas simplificações recém-apresentadas, e em razão que Monteverdi também tinha se inspirado pela cultura grega, diga-se, “resgatada”, ou tomada por influência, inspiração, empréstimo, ou o que quer que chame, foi intercambiada com contato direto ou indireto com a cultura helênica, analisam. O fato é que, dentre suas maiores obras, pode-se observar que três óperas sobreviveram, destacando duas de temas gregos: “L’orfeo, Il Ritorno de Ulisse”, (GROUT, PALISCA, 2006, pág. 297), fundando assim, aquela que foi chamada a segunda prática. Monteverdi dá início à segunda prática, diferente da ministrada por Gioseffo Zarlino. Na primeira prática a harmonia é a dominante musicalmente (e faz comentários particulares em referência ao estilo de Giovanni Pierluigi da Palestrina). Com a segunda prática, Monteverdi situa “a oração como a senhora da harmonia”, destacando sobretudo os valores mais expressivos do texto¹¹. Temos, então, uma reviravolta de perspectivas. Antes se sentia a necessidade de criar regras musicais formais, rígidas e precisas, agora os círculos apurados preferem submeter-se ao texto para destacá-lo. Monteverdi pretende despertar os afetos com três paixões principais:

Ira → Estilo animado

Temperança → Estilo temperado

Humildade → Estilo Suave

¹¹ <https://archive.org/details/imsip-istitutioni-harmoniche-zarlino-gioseffo/page/n207/mode/2up>

Monteverdi acreditava ser o primeiro a assumir o estilo temperado, introduzindo-o no oitavo livro dos madrigais e expõe uma repercussão frenética de notas ou acordes, ritmos marciais de fanfarra, tremolos, cordas ao estilo “pizzicato”. No entanto, devemos observar que para o músico de cremona o objetivo principal era tornar o conteúdo do texto claro na música. Nessa época os madrigalistas tinham menos importância, pois existia uma nova música, com novos critérios. Com seu olhar apurado e aberto em relação ao texto, que deve vir a ser musicado, ele procurou identificar os principais afetos a serem movidos para tornar a realização mais efetiva. A música então se aproxima da palavra, uma retórica de em si mesma, tendendo a persuadir a alma dos ouvintes. Monteverdi consegue manipular o texto para obter o efeito desejado. Embora possa parecer contraditório, tudo está centrado em estruturas musicais em vez de estruturas poéticas, ele perseguiu com sucesso seu objetivo, tanto que declara no prefácio do *Madrigali Guerrieri et amorosi*, Libro Ottavo, em 1638¹².

“La nobiltà restò mossa dall'affetto di compassione in maniera che quasi fu per gettar lacrime: et ne diede applauso per essere statto canto di genere non più visto né udito”

Outros compositores, além de Claudio Monteverdi, utilizam os modos gregos para dar intenções à palavra. Entre os séculos XV e XVI, a teoria musical identificou cada afeto com um estado de espírito diferente (por exemplo, alegria, dor, angústia) identificado por figuras musicais específicas definidas como *Figurae* ou *Licentiae* (licença). Sua peculiaridade era caracterizada pelas anomalias do contraponto, nos intervalos e na tendência harmônica, inseridas especialmente para despertar uma sugestão particular. Athanasius Kircher, matemático, musicólogo e ocultista jesuíta alemão, afirma em sua *Musurgia universalis* (1650):

“La retorica ora allieta l'animo, ora lo rattrista, poi lo incita all'ira, poi alla commiserazione, all'indignazione, alla vendetta, alle passioni violente e ad altri effetti; e ottenuto il turbamento emotivo, porta infine l'uditore destinato ad essere persuaso a ciò cui tende l'oratore. Allo stesso modo la musica, combinando variamente i periodi e i suoni, commuove l'animo con vario esito.”

Athanasius Kircher, *Musurgia universalis*, Cap II, 1650

¹² FONTE: http://www.naxos.com/catalogue/item.asp?item_code=8.573755-58

Podemos intuir que algumas formas de transformação do mito estão ligadas ao retorno das teorias da renascença à concepção grega de música. No entanto, observamos diversas transformações, inúmeras ressignificações ligadas ao unir cultura africana com a grega. A Teoria dos Afetos de Platão, alicerces na tradição da música Ocidental, a Retórica aristotélica, a magia da síncope africana estão ligadas na construção musical do samba, são questões a serem observadas e aprofundadas. Com isso, mais adiante, pretendemos analisar os seguintes aspectos: O Lògos, A literatura e a música de Orfeu, um aprofundamento nos modos Gregos, o Tòpos da personificação do Poeta-músico como Orfeu Grego, o Orfeu como a figura que retoma a função catártica da poesia, Monteverdi e os modos gregos como cura em uma dualidade expressiva: modo menor e maior, lançando um olhar aprofundado à síncope Africana e a dança. Os Poetas e os músicos Favelados como Cartola da Mangueira: o Nosso Orfeu (em Trabalho apresentado na JIC 2019) é o sujeito central de tal pesquisa.

“A felicidade”: O Tema inicial de Orfeu Negro

Em nove ensaios bem elaborados, sob a regência de Toni Morrison, com sua escrita bem original o livro *Black Orpheus*. Neste livro o autor examina o tema órfico na ficção de escritores afro-americanos como Jean Toomer, Langston Hughes, Claude McKay, James Baldwin, Nathaniel Mackey, Sherley Anne Williams, Ann Petry, Ntozake Shange, Alice Walker, Gayl Jones e Toni Morrison. Os autores discutidos neste volume descrevem a música como um poder místico, xamanístico e espiritual que pode transformar milagrosamente as realidades da alma e do mundo. Aqui, o músico usa sua música como uma arma para proteger e proteger sua espiritualidade. Escritos por estudiosos de inglês, música, estudos femininos, estudos americanos, teoria cultural e estudos sobre negros e africanos, os ensaios desta coleção interdisciplinar exploram, em última análise, a presença estrutural linguística e temática da música na ficção afro-americana do século XX.

Dizia-se que a lendária figura grega Orfeu possuía poderes mágicos capazes de mover todas as coisas vivas e inanimadas através do som de sua lira e voz. Com o tempo, o tema órfico passou a indicar o poder da música para perturbar, subverter e, por fim, derrubar realidades opressivas a fim de liberar a alma e expandir a vida humana sem limites. O efeito

libertador da música foi um tema particularmente importante na literatura afro-americana do século XX.

"Tristeza não tem fim, felicidade sim".

"A felicidade" é uma canção da bossa nova de Antônio Carlos Jobim, com letra de Vinícius de Moraes, composta em 1958 para o filme francês Orfeu Negro (Black Orpheus). O tema inicial do filme nos traz a fragilidade da felicidade exposta na vida favelada e a harmonia já demonstra o tema. A vida favelada é a transformação contemporânea do mito de Orfeu. O batuque tem uma enorme força, uma presença incrível, na ficção do Orfeu Negro e em sua resignificação. Diferentemente das óperas italianas, a trilha sonora do filme é carregada de batuques e gritos, um fuzuê.

Interessante é lembrar que os escritos do filósofo Nietzsche, que também foi compositor, se atenta sobre um sentimento catártico que o âmago do nosso ser produz ao assistir uma tragédia - nesse sentido o que o experienciador passa, necessariamente, sobre e através das interpretações das tragédias gregas. Não obstante, observamos este mesmo sentimento ao escutar a canção tema da obra cinematográfica de Albert Camus composta por Vinícius de Moraes. Essa maneira de lidar com a melancolia musical é explicada através da sensação de "acalanto metafísico"¹³. Nietzsche aborda a noção "metafísica do consolo" (ou "acalanto metafísico") da qual podemos empreender uma consideração por si mesma sem nenhuma conotação que a torna transcendente. Por exemplo, em relação ao mundo em que vivemos, o "contentamento" prometido àquele que vive a cena trágica, a cena cotidiana por exemplo, ocorre no sentido da imanência, sem que seja necessária a inserção do sujeito em uma realidade espiritual, desvinculada deste planeta ou algo além¹⁴. Podemos escutar uma canção e sentir esse contentamento. A experiência mística de "consolo" nos abre um gap para releitura de um estudo antigo chamado "A teoria dos Afetos". Os sentimentos pessimistas e tristes diante da compreensão imediata de nossa efemeridade da vida humana, revelam pela música "a felicidade" a recriação perpétua da natureza através das eras e o tom da música é menor, o que seria tido como melancólico (Nietzsche, 1996, Pág. 98).

¹³ Conceito elaborado por Nietzsche explica o fenômeno existencial que ocorria quando o espectador do teatro trágico, ao visualizar o padecimento do herói, percebia que a vida, apesar das suas contínuas transformações, permanecia intacta em seu processo criativo.

¹⁴ Pesquisado em Nietzsche, F. em O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

da favela e Orfeu canta à alvorada de um novo dia. O batuque traz toda essa magia e o corpo quer dançar ao escutá-lo. Não é a toa que o esteriótipo do povo negro brasileiro é o batuque e a dança. O filme traz esse entendimento. Que felicidade tem o negro favelado?

A dança sempre esteve presente na margem e talvez seja essa a fuga dos habitantes da favela. A música preta favelada, neste sentido, canta a representação triste do hoje. Seja nas letras proibidas do funk, seja nas poesias em forma de samba.

Objetivo da Pesquisa

O objetivo deste estudo não é delinear os diferentes aspectos do mito de Orfeu e apontá-los, mas de que forma a figura de Orfeu retoma os conceitos clássicos em suas ressignificações, sejam elas literárias ou musicais. A função do Orfeu Negro na metafísica musical e poética que só a literatura é capaz de sustentar na tradição da música ocidental. Uma suposição é que a teoria dos Afetos, foi construída por metáforas de forma análoga à “cura pela palavra” como a psicanálise de Jacques Lacan se debruça pela linguagem e, sem deixar os aspectos harmônicos e sensitivos, sobre como a força mágica da música afeta o nosso corpo. Revemos por outro lado a atribuição à força da síncope. O Orfeu é de fato uma figura mitológica complexa e que passou por várias metamorfoses na história da Arte. Essa complexidade dá a pesquisa um norte em seu percurso interessante, diferente de outras figuras mitológica (STANFORD, 1954)¹⁵. Quais aspectos de Orfeu são, portanto, destacados pelos autores e artistas e qual é a função de Orfeu em textos literários, em especial nas composições musicais? Como são as metamorfoses de Orfeu? Em outras palavras, como é representado Orfeu e com que propósito é representada essa transformação do mito. Sobre isto, levantam-se considerações sobre o efeito terapêutico, assim como se mostrava em *Aristóteles* e *Platão*; aflora novamente como cura pelos “modos gregos”, que também vemos na reforma da música com o primeiro melodramma de Monteverdi. Uma possível suposição é que há um movimento centrífugo de transformação constante que acompanha a figura de Orfeu Negro, que retoma o tema da função catártica e mágica da poesia na antiguidade, estabelece um elo pelos diversos transpasses artísticos, estabelecendo metafisicamente um discurso entre música e literatura, um pensamento, uma situação, um sujeito e uma brecha.

¹⁵Pela mesma razão Galinsky estudou a figura de Hércules (The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century em Basil Blackwell, Estudos de Oxford, 1972).

Parte autobiográfica

"Quando derem vez ao morro, toda a cidade vai cantar..."

É sobre a minha vida, sobre a minha história e a estória de tantos outros músicos que trabalham, como sempre, trabalharão fazendo a "música da corte". Eu, Heglan Pereira Moura, nasci no subúrbio do Rio de Janeiro, em um lar que nunca foi um dos comuns. Trabalho desde os 15 anos com música sacra por sobrevivência e por paixão às delícias sonoras. Desde de a minha infância sou exposto a muito barulho. Todas as forma de sons. Todos os dias eram carregados de samba. Sou filho de Silvia Regina Pereira, antiga ex-Rainha de Bateria da Escola de Samba Salgueiro e filho de Roberto Goulart Moura. A atenção especial vai para minha querida mãe. Desde de pequeno tenho contato com sambas enredo de escolas de samba, porque vêm dela a experiência com a música. Ir ao samba, nas épocas de ensaios de samba, era comum ir a minha escola. Minha mãe nunca me influenciou diretamente nas minhas escolhas, mas boa parte de mim vem dela. Silvia Regina é uma mulher que dança até hoje “na corda bamba de sombrinha” por conta de um país do qual o governo não leva a sério cultura. Ela foi passista no Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos do Salgueiro, hoje uma das mais tradicionais escolas de samba da cidade do Rio de Janeiro. Desde pequeno eu percebi que a história de minha mãe não é uma história a ser deixada de lado. Não tenho como argumentar ou saber de seu lugar, mas ver uma mulher, negra, originária da favela, adotada e que passou por percalços inimagináveis, me toca profundamente. Porém, minha mãe não leva a vida com amargor de tanta sofrência, ela aprendeu a ser uma eterna aprendiz em meio a tanto sofrimento. Eu era pequeno, tinha por volta dos oito anos e acompanhava minha mãe nos sambas do “Arranco de Engenho de dentro”. Naquele tempo, eu gostava daquela bagunça boa. Na quadra da escola de samba eu aprendia, eu lia, eu via pessoas, perambulava pra lá e pra cá, eu brincava. Eu corria, subia e ninguém sabia. Eu era livre sem saber. Eu me perdi nas minhas fantasias que se tornaram reais na quadra de escola de samba. Para uma criança, colocar uma fantasia e ser o peter pan ou um monstro folclórico na Marquês de Sapucaí em meio a tanta festa é algo inimaginavelmente incrível.

Hoje, a visão da minha janela me fascina e mostra que existe um mundo por se descobrir, um mundo incrível além-mar. Eu moro hoje, na ladeira dos Tabajaras, em uma favela chamada Morro dos Cabritos, onde não ocasionalmente foram filmadas algumas paisagens do filme franco-brasileiro. O mar visto por cima da selva luxuosa de cimento é o mar de copacabana, o som das crianças brincando na esquina como se fosse um quintal... Essas peculiaridades de se morar na favela trazem um certo alento para quem sabe que será engolido pela história narrada pelos “vencedores”. A favela é um problema que, aqui é visto na perspectiva de dentro para fora, com um olhar mais atento à poesia e a música que dela emanam, fazendo-nos abrir os olhos pela e para a arte marginal.



Bibliografia

ARISTÓTELES. Arte poética. Traduzido por Pietro Nasseti. São Paulo, 2004. Traduzido de Art Poétique.

BUKOFZER, Manfred F. La musica en la época barroca – De Monteverdi a Bach. Version castellana de Clara Janés e José Martin Triana. Alianza Editorial.

PLATÃO. A República. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Ferreira. 9. ed. Lisboa: 2001.

GATTI, Patrícia, A expressão dos afetos nas peças para cravo de François Couperin (1668-1733). Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes.

GRIMAL, Pierre. Dicionário da mitologia grega e romana. Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

GROUT, Donald V. e PALISCA, Claude V. História da música ocidental. Tradução: Ana Luiza Maria, Lisboa, Gradiva, 2006.

STANFORD, W.B, “The Adaptability of Mythical Figures”, The Ulysses Theme. A Study in the Adaptability of a Traditional Hero, Basil Blackwell, Oxford, 1954.

JOURDAIN, Robert. Música, cérebro e êxtase. Como a música captura nossa imaginação, São Paulo, Objetiva, 1997.

LOMBARDI, Andrea. Il *diavolo in corpo*: una lettura del Decameron di Giovanni Boccaccio. Alea [online]. 2012, vol.14, n.2, pp.180-200. ISSN 1517-106X.

MORAES, Vinicius de. Orfeu da Conceição. Rio de Janeiro: Dois amigos, 1956.

NIETZSCHE, F. O nascimento da Tragédia ou helenismo e pessimismo. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

PALISCA, Claude V. *Baroque Music* (3ª edição), Prentice Hall History of Music Series, Englewood Cliffs, N. J. (1991), ISBN 013-058496-7

PERLINI, Silvano. Elementi di retorica musicale. Il testo e la sua veste musicale nella polifonia del 500-'600, Ricordi, Milano 2002. ISBN 8887018200.

STERNFIELD, E. W, The Birth of Opera, Oxford, Clarendon Press, 1995.

ROUDINESCO, Elisabeth. Dicionário de psicanálise. Zahar, 1998.

ROSSI, Roberto. Aristotele: L'arte di vivere. Fondamenti e pratica dell'etica aristotelica come via alla felicità. Milão: Franco Angeli, 2018.

TELES, Antônio Xavier. Psicologia Moderna, 17ª ed., São Paulo, Ática, 1978

ZUMTHOR, Paul. A Letra e a Voz. (1987). Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZARLINO, Gioseffo. Le Istitutioni harmoniche. Silvia Urbani (Ed.). Casier: Diastema, 2011.

Discografia e Videografia

Claudio Monteverdi: L'Orfeo, Le Concert des Nations (dir. Jordi Savall), La Capella Reial de Catalunya, com Montserrat Figueras, Furio Zanasi, Arianna Savall, Sara Mingardo et alii; opera encenada por Gilbert Deflo no Gran Teatre dei Liceu de Barcelona em 2002, editada em DVD em 2002 pela BBC - Opus Arte.

<https://www.youtube.com/watch?v=LARI9cIub1k>